

CÓDIGOS

O QUE É COMUNICAÇÃO?

89

A comunicação humana é um processo artificial. Baseia-se em artifícios, descobertas, ferramentas e instrumentos, a saber, em símbolos organizados em códigos. Os homens comunicam-se uns com os outros de uma maneira não “natural”: na fala não são produzidos sons naturais, como, por exemplo, no canto dos pássaros, e a escrita não é um gesto natural como a dança das abelhas. Por isso a teoria da comunicação não é uma ciência natural, mas pertence àquelas disciplinas relacionadas com os aspectos não naturais do homem, que já foram conhecidas como “ciências do espírito” (*Geisteswissenschaften*). A denominação americana “*humanities*” expressa melhor a condição dessas disciplinas. Ela indica na verdade que o homem é um animal não natural.

Apenas nesse sentido pode-se chamar o homem de um animal social, de um “*zoon politikon*”. Ele é um idiota (na origem da palavra, uma pessoa privada, *Privatperson*), caso não tenha aprendido a se servir dos instrumentos de comunicação, como, por exemplo, a língua. A idiotia, o ser-homem imperfeito, é falta de arte. Certamente existem também relações “naturais” entre os homens, como a relação entre a mãe e o lactante ou então uma relação sexual, e pode-se

afirmar que essas seriam as formas de comunicação mais originais e fundamentais. Mas elas não caracterizam a comunicação humana, e são amplamente influenciadas pelos artifícios, são “influenciadas pela cultura”.

O caráter artificial da comunicação humana (o fato de que o homem se comunica com outros homens por meio de artifícios) nem sempre é totalmente consciente. Após aprendermos um código, tendemos a esquecer a sua artificialidade: depois que se aprende o código dos gestos, pode-se esquecer que o anuir com a cabeça significa apenas aquele “sim” que se serve desse código. Os códigos (e os símbolos que os constituem) tornam-se uma espécie de segunda natureza, e o mundo codificado e cheio de significados em que vivemos (o mundo dos fenômenos significativos, tais como o anuir com a cabeça, a sinalização de trânsito e os móveis) nos faz esquecer o mundo da “primeira natureza”. E esse é, em última análise, o objetivo do mundo codificado que nos circunda: que esqueçamos que ele consiste num tecido artificial que esconde uma natureza sem significado, sem sentido, por ele representada. O objetivo da comunicação humana é nos fazer esquecer desse contexto insignificante em que nos encontramos – completamente sozinhos e “incomunicáveis” –, ou seja, é nos fazer esquecer desse mundo em que ocupamos uma cela solitária e em que somos condenados à morte – o mundo da “natureza”.

A comunicação humana é um artifício cuja intenção é nos fazer esquecer a brutal falta de sentido de uma vida condenada à morte. Sob a perspectiva da “natureza”, o homem é um animal solitário que sabe que vai morrer e que na hora de sua morte está sozinho. Cada um tem de morrer

sozinho por si mesmo. E, potencialmente, cada hora é a hora da morte. Sem dúvida não é possível viver com esse conhecimento da solidão fundamental e sem sentido. A comunicação humana tece o véu do mundo codificado, o véu da arte, da ciência, da filosofia e da religião, ao redor de nós, e o tece com pontos cada vez mais apertados, para que esqueçamos nossa própria solidão e nossa morte, e também a morte daqueles que amamos. Em suma, o homem comunica-se com os outros; é um “animal político”, não pelo fato de ser um animal social, mas sim porque é um animal solitário, incapaz de viver na solidão.

A teoria da comunicação ocupa-se com o tecido artificial do deixar-se esquecer da solidão, e por causa disso é uma “*humanity*”. Na verdade, aqui não é o lugar de se falar da diferença entre “natureza”, por um lado, e “arte” (ou “cultura”, ou “espírito”), por outro. Mas a consequência metodológica da afirmação de que a teoria da comunicação não é uma ciência natural tem que ser abordada. No final do século XIX, suspeitava-se que as ciências naturais esclareciam os fenômenos, ao passo que as “ciências do espírito” os interpretavam. (Por exemplo, uma nuvem é explicada quando se indicam suas causas, e um livro é interpretado quando se remete a seu significado.) Depois, a teoria da comunicação seria uma disciplina interpretativa: ela tem que criar significados.

Infelizmente perdemos a inocência de acreditar que os próprios fenômenos exigem explicação ou interpretação. As nuvens podem ser interpretadas (os videntes e muitos psicólogos fazem isso), e os livros podem ser explicados (os materialistas históricos e alguns psicólogos fazem isso). Parece que uma coisa se torna “natureza” na medida em

que é explicada, e se torna “espírito” na medida em que alguém decide interpretá-la. Depois, para um cristão tudo seria “arte” (a saber, obra de Deus) e para um filósofo esclarecido do século XVIII tudo seria “natureza” (ou seja, em princípio, explicável). A diferença entre ciência natural e “ciência do espírito” não seria conferida pela coisa, mas pelo posicionamento do pesquisador.

Mas isso não corresponde à condição efetiva das coisas. Pode-se humanizar tudo (como, por exemplo, ler nuvens) ou naturalizar tudo (como descobrir as causas dos livros). No entanto, é preciso que se esteja consciente de que o fenômeno pesquisado mostrará aspectos diversos se submetido a uma ou a outra dessas duas decisões de análise, e por isso há pouco sentido em se falar do “mesmo fenômeno”. Uma nuvem interpretada não é a nuvem do meteorologista, e um livro explicado não tem nada a ver com literatura.

Se adaptarmos o que foi dito ao fenômeno da comunicação humana, então reconheceremos o problema metodológico de que se falou. Quando se tenta explicar a comunicação humana (por exemplo, como desenvolvimento da comunicação entre os mamíferos, ou como consequência da anatomia humana, ou como método para traduzir informações), está se falando de um fenômeno diferente daquele de quando se tenta interpretá-la (ou seja, mostrar o que ela significa). O presente trabalho pretende tornar visível esse fato. Portanto, a seguir, a teoria da comunicação será entendida como uma disciplina interpretativa (diferentemente, por exemplo, da “teoria da informação” ou da “informática”), e a comunicação humana será abordada como um fenômeno significativo e a ser interpretado.

O caráter não natural desse fenômeno, que se manifesta sob a perspectiva da interpretação, ainda não foi compreendido com a artificialidade de seus métodos (a produção intencional de códigos). A comunicação humana é inatural, contranatural, pois se propõe a armazenar informações adquiridas. Ela é “negativamente entrópica”. Pode-se afirmar que a transmissão de informações adquiridas de geração em geração seja um aspecto essencial da comunicação humana, e é isso sobretudo que caracteriza o homem: ele é um animal que encontrou truques para acumular informações adquiridas.

Na verdade, há também na natureza esses processos ne-quentróticos. Por exemplo, pode-se considerar o desenvolvimento biológico como uma tendência para formas mais complexas, para acumulação de informações, ou seja, como um processo que conduz a estruturas cada vez menos prováveis. E pode-se dizer que a comunicação humana representa temporariamente um último estágio nesse processo de desenvolvimento. Isso será dito quando se tentar explicar o fenômeno da comunicação humana. Mas nesse caso se tratará de outro fenômeno que não o aqui mencionado.

Do ponto de vista da ciência natural, explicativa, esse armazenamento de informações é um processo que acontece por trás de um decurso bem mais amplo de perda de informação, para finalmente desembocar no processo de acúmulo de informações: um epiciclo. Na verdade, um carvalho é mais complexo que seu fruto, mas ao final ele se transforma em cinzas, que são menos complexas que seu fruto. A estrutura do corpo da formiga é mais complexa que a da ameba, mas, se a Terra se aproximar cada vez mais

do Sol, o epícolo biológico como um todo se transformará por fim em cinzas, que são menos complexas que a ameba. Os epícolos de armazenamento de informações são na verdade improváveis, mas estatisticamente possíveis. No entanto, estatisticamente, conforme o segundo princípio da termodinâmica, eles têm de desembocar no provável.

De maneira distinta, aliás bem ao contrário disso, surgirá essa tendência neguentrópica da comunicação humana ao se tentar interpretar em vez de explicar. E assim o acúmulo de informações se manifestará não como um processo estatisticamente improvável, embora possível, mas como um propósito humano. E também não se manifestará como uma consequência do acaso e da necessidade, mas da liberdade. O armazenamento de informações adquiridas não será interpretado como uma exceção da termodinâmica (conforme se dá na informática), mas como uma intenção contranatural do homem condenado à morte.

Na verdade, dá-se o seguinte: a afirmação de que a comunicação humana seria um artifício contra a solidão para a morte e a afirmação de que ela seria um processo que corre contra a tendência da natureza à entropia dizem o mesmo: a tendência cega da natureza para situações cada vez mais prováveis, para a aglomeração, para as cinzas (para a "morte morna"), não é senão o aspecto objetivo da experiência subjetiva de nossa estúpida solidão e de nossa condenação à morte. Considerando a comunicação humana do ponto de vista da existência (como tentativa de superação da morte por meio da companhia dos outros), ou então considerando-a do ponto de vista formal (como tentativa de produzir e armazenar informações), fica parecendo que ela,

entre outros aspectos, é uma tentativa de negar a natureza, na verdade tanto a "natureza" lá fora como também a "natureza" do homem. É por isso que estamos todos engajados na comunicação.

Ao interpretarmos nosso engajamento dessa maneira, tornam-se insignificantes as reflexões estatísticas (e sobretudo as quantificáveis). Perguntar-se sobre a probabilidade de as pedras e os tijolos se agruparem, formando uma cidade, e sobre quando serão novamente derrubados em uma pilha de ruínas, é portanto errôneo. A cidade surge graças à intenção de se dar um significado ao ser-para-a-morte (*Dasein zum Tod*), a essa existência sem sentido. Perguntar-se quantos macacos teriam que fazer estalar as máquinas de escrever, e por quanto tempo, para que a *Divina Comédia* fosse "necessariamente" datilografada consiste, portanto, em algo sem sentido. A obra de Dante não deve ser explicada a partir de suas causas, mas a partir de suas intenções. Não se pode medir, portanto, o engajamento humano em armazenar informações contra a morte com a mesma escala utilizada pela ciência natural. O teste do carbono mede o tempo natural, por exemplo, de acordo com a perda de informação de átomos radioativos específicos. O tempo artificial da liberdade humana (o "tempo histórico") é mensurável não por meio de uma inversão da fórmula utilizada no teste de carbono, conforme o acúmulo de informações. O acúmulo de informações não é, portanto, a medida da história, é apenas uma espécie de lixo morto do propósito contra a morte, desse propósito de fazer funcionar a história, ou seja, a liberdade.

O importante aí é afirmar que não há uma contradição entre a abordagem interpretativa e a abordagem explicativa

da comunicação, entre a teoria da comunicação e a informática. Um fenômeno não é uma “coisa em si”, mas algo que se manifesta numa observação, e por isso há pouco sentido em se falar da “mesma coisa” nos dois modos de observação. A comunicação, no caso da informática, é um fenômeno diverso desse de que trata este trabalho. Na informática, a comunicação é um processo “natural”, e por isso deve ser explicada objetivamente. Aqui ela é um processo “contranatural”, e deve ser interpretada intersubjetivamente. Em algum lugar esses dois campos visuais vão se separar: o conjunto dessas duas perspectivas pode ser compreendido a partir de uma terceira perspectiva. Isso, no entanto, vai além do propósito deste trabalho, em que se optou por um ponto de vista “humanístico”: ele trata da comunicação humana como um fenômeno da liberdade.

Vamos resumir: a comunicação humana aparece aqui como propósito de promover o esquecimento da falta de sentido e da solidão de uma vida para a morte, a fim de tornar a vida vivível. Esse propósito busca alcançar a comunicação, na medida em que estabelece um mundo codificado, ou seja, um mundo construído a partir de símbolos ordenados, no qual se represam as informações adquiridas. Esta seção pretende levantar a questão dos códigos e seus símbolos para tratá-la mais à frente. Este capítulo deve então abarcar a aquisição e o armazenamento de informações. E, conforme o método interpretativo aqui abordado, essa questão deve ser formulada da seguinte maneira: como os homens decidem produzir informações e como elas devem ser preservadas?

Esquemáticamente pode-se dar a essa questão a seguinte resposta: para produzir informação, os homens trocam dife-

rentes informações disponíveis na esperança de sintetizar uma nova informação. Essa é a forma de comunicação *dialogica*. Para preservar, manter a informação, os homens compartilham informações existentes na esperança de que elas, assim compartilhadas, possam resistir melhor ao efeito entrópico da natureza. Essa é a forma de comunicação *discursiva*.

Essa resposta esquemática deixa duas coisas imediatamente visíveis: (a) nenhuma das duas formas de comunicação pode existir sem a outra; (b) a diferença entre as duas formas é uma questão de “distância” da observação. (a) Para que surja um diálogo, precisam estar disponíveis as informações que foram colhidas pelos participantes graças à recepção de discursos anteriores. E, para que um discurso aconteça, o emissor tem que dispor de informações que tenham sido produzidas no diálogo anterior. A questão sobre a precedência do diálogo e do discurso é conseqüentemente sem sentido. (b) Cada diálogo pode ser considerado uma série de discursos orientados para a troca. E cada discurso pode ser considerado parte de um diálogo. Por exemplo, um livro científico pode, isoladamente, ser interpretado como um discurso. No contexto de outros livros, ele pode ser interpretado como parte de um diálogo científico. E, considerando de uma distância ainda maior, pode ser compreendido como parte de um discurso científico que flui desde a Renascença e que caracteriza a civilização ocidental.

Mas, embora diálogo e discurso estejam implicados um no outro, e embora a diferença entre ambos dependa da observação, trata-se de uma diferença importante. Participar de um discurso é uma situação totalmente distinta da de participar de diálogos. (Uma questão política fundamental

98 vem aqui à expressão.) A conhecida queixa de que “não se pode mais comunicar” é um bom exemplo. O que as pessoas pensam certamente não é que sofram de falta de comunicação. Nunca antes na história a comunicação foi tão boa e funcionou de forma tão extensiva e tão intensiva como hoje. O que as pessoas pensam é na dificuldade de produzir diálogos efetivos, isto é, de trocar informações com o objetivo de adquirir novas informações. E essa dificuldade deve ser conduzida diretamente ao funcionamento hoje em dia tão perfeito da comunicação, a saber, deve ser dirigida para a onipresença dos discursos predominantes, que tornam todo diálogo impossível e ao mesmo tempo desnecessário.

Pode-se afirmar, na verdade, que a comunicação só pode alcançar seu objetivo, a saber, superar a solidão e dar significado à vida, quando há um equilíbrio entre discurso e diálogo. Como hoje predomina o discurso, os homens sentem-se solitários, apesar da permanente ligação com as chamadas “fontes de informação”. E quando os diálogos provincianos predominam sobre o discurso, como acontecia antes da revolução da comunicação, os homens sentem-se sozinhos, apesar do diálogo, porque se sentem extirpados da história.

A diferença entre discurso e diálogo e o conceito de equilíbrio entre ambos permitem perspectivas históricas específicas. É possível, por exemplo, distinguir períodos predominantemente dialógicos (como o *ancien régime*, com suas *tables rondes* e *assemblées constitutionnelles*) e períodos predominantemente discursivos (como por exemplo o Romantismo, com seus oradores populares e sua noção de progresso). E pode-se tentar compreender a atmosfera existencial que

diferencia a participação no diálogo da participação no discurso, graças à crítica da história, ao mesmo tempo estética, política e epistemológica.

Mas naturalmente a distinção entre discurso e diálogo é um método muito grosseiro para compreendermos nossa condição. É preciso refiná-lo um pouco. Por exemplo, é claro que o discurso, assim como aparece e irradia na tela do cinema, não é do mesmo gênero que aquele transmitido pela avó ao narrar os contos de fada. Ou ainda, que o diálogo entre os adolescentes no telefone não é como aquele que acontece em um simpósio filosófico. Então, quando se tenta classificar discurso e diálogo, observa-se que há no mínimo dois critérios à disposição: pode-se buscar a diferença entre o discurso do cinema e o da avó na “mensagem” que está sendo emitida (histórias de crime *versus* contos de fadas), ou na própria “estrutura” da comunicação (no cinema, o receptor senta-se sem se manifestar, ao contrário do neto, que dirige perguntas à avó). Pode-se portanto classificar as diversas formas de comunicação pelo menos “semanticamente” ou “sintaticamente”.

Se adotarmos o critério “semântico”, os gêneros de comunicação serão catalogados conforme a informação transmitida, por exemplo, nas três classes principais: informação “fática” (indicativo), informação “normativa” (imperativo) e informação “estética” (condicional). Mas pode ser mostrado que os critérios “sintáticos” que ordenam os gêneros de comunicação conforme sua estrutura são adequados para preparar o campo para futuras análises “semânticas”. Eles oferecem, por assim dizer, mapas da situação comunicológica, na qual os conteúdos semânticos depois podem

100 ser inscritos. Por isso deve ser proposto nos parágrafos seguintes um catálogo das formas de comunicação, do ponto de vista da estrutura. Naturalmente a relação íntima entre significado e estrutura, entre "semântica" e "sintaxe", não deve ser negada: a forma é condicionada pelo conteúdo e ela o condiciona (embora "o meio não tenha que ser necessariamente a mensagem"). Portanto, é necessário que continuemos nos textos seguintes a nos remeter ao aspecto semântico da comunicação. E, no entanto: o que se quer aqui não é uma reprodução semântica (uma fotografia), mas uma análise estrutural, um "mapa" da nossa condição.

LINHA E SUPERFÍCIE

As superfícies adquirem cada vez mais importância no nosso dia-a-dia. Estão nas telas de televisão, nas telas de cinema, nos cartazes e nas páginas de revistas ilustradas, por exemplo. As superfícies eram raras no passado. Fotografias, pinturas, tapetes, vitrais e inscrições rupestres são exemplos de superfícies que rodeavam o homem. Mas elas não equivaliam em quantidade nem em importância às superfícies que agora nos circundam. Portanto, não era tão urgente como hoje que se entendesse o papel que desempenhavam na vida humana. Outro problema de maior importância existia no passado: a tentativa de entender o significado das linhas. Desde a "invenção" da escrita alfabética (isto é, desde que o pensamento ocidental começou a ser articulado), as linhas escritas passaram a envolver o homem de modo a lhe exigir explicações. Estava claro: essas linhas representavam o mundo tridimensional em que vivemos, agimos e sofremos. Mas como representavam isso?

→ Conhecemos as respostas para essa questão, e sabemos que a cartesiana é decisiva para a civilização moderna: ela afirma, resumidamente, que as linhas são discursos de pontos, e que cada ponto é um símbolo de algo que existe lá

fora no mundo (um "conceito"). As linhas, portanto, representam o mundo ao projetá-lo em uma série de sucessões. Desse modo, o mundo é representado por linhas, na forma de um processo. O pensamento ocidental é "histórico" no sentido de que concebe o mundo em linhas, ou seja, como um processo. Não pode ser por acaso que esse sentimento histórico foi articulado primeiramente pelos judeus, o povo do livro, isto é, da escrita linear. Mas não exageremos: somente poucos sabiam ler e escrever, e as massas iletradas desconfiavam, e com certa razão, da historicidade linear dos pequenos funcionários que manipulavam nossa civilização. Mas a invenção da imprensa vulgarizou o alfabeto, e pode-se dizer que nos últimos cem anos ou mais a consciência histórica do homem ocidental se tornou o clima de nossa civilização.

Atualmente isso deixou de ser assim. As linhas escritas, apesar de serem muito mais freqüentes do que antes, vêm se tornando menos importantes para as massas do que as superfícies. Não necessitamos de profetas para saber que o "homem unidimensional" está desaparecendo. O que significam essas superfícies? Essa é a pergunta do momento. Com certeza elas representam o mundo tanto quanto as linhas o fazem. Mas como elas o representam? Será que são adequadas para o mundo? E, caso afirmativo, como? Será que elas representam o "mesmo" mundo que as linhas escritas? O problema é descobrir que tipo de adequação existe entre as superfícies e o mundo, de um lado, e entre as superfícies e as linhas, de outro.

Não se trata mais apenas do problema da adequação do pensamento à coisa, mas do pensamento expresso em super-

104 fícies à coisa, de um lado, e do pensamento expresso em linhas, de outro. Ora, existem várias dificuldades na própria formulação do problema. Uma delas é o fato de que o problema precisa ser colocado em linhas escritas, já pressupondo sua conclusão. Outra dificuldade diz respeito ao fato de que, embora predomine agora no mundo o pensamento expresso em superfícies, essa espécie de pensamento não é tão consciente de sua própria estrutura, assim como o é quando expresso em linhas. (Não dispomos de uma lógica bidimensional comparável à lógica aristotélica no que concerne ao rigor e à elaboração.) E existem outras dificuldades. Faz pouco sentido tentar evitá-las dizendo, por exemplo, que pensamentos expressos em telas ou superfícies são “sinópticos” ou “sincréticos”. Admitamos as dificuldades, mas vamos tentar, não obstante, pensar o problema.

[A] ADEQUAÇÃO DO “PENSAMENTO-EM-SUPERFÍCIE” AO “PENSAMENTO-EM-LINHA”

Podemos levantar, por exemplo, a seguinte questão: qual a diferença entre ler linhas escritas e ler uma pintura? A resposta é aparentemente simples. Seguimos a linha de um texto da esquerda para a direita, mudamos de linha de cima para baixo, e viramos as páginas da direita para a esquerda. Olhamos uma pintura: passamos nossos olhos sobre sua superfície seguindo caminhos vagamente sugeridos pela composição da imagem. Ao lermos as linhas, seguimos uma estrutura que nos é imposta; quando lemos as pinturas, movemo-nos de certo modo livremente dentro da estrutura que nos foi proposta. Aparentemente essa é a diferença.

No entanto, essa não é uma resposta muito boa para a nossa pergunta, pois sugere que as duas leituras sejam lineares (os caminhos ou pistas sendo considerados como linhas) e que a diferença entre as duas tem a ver com a liberdade. Entretanto, se começarmos a pensar sobre isso, a coisa não parece ser dessa maneira. Podemos de fato ler as pinturas do modo descrito, mas não precisamos fazê-lo assim. Podemos abarcar a totalidade da pintura num lance de olhar e então analisá-la de acordo com os caminhos mencionados. (E é assim que acontece, em geral.) De fato, esse método duplo de ler os quadros, essa síntese seguida de análise (um processo que pode ser repetido inúmeras vezes no curso de uma única leitura) é o que caracteriza a leitura dos quadros. O que significa que a diferença entre ler linhas escritas e ler uma pintura é a seguinte: precisamos seguir o texto se quisermos captar sua mensagem, enquanto na pintura podemos apreender a mensagem primeiro e depois tentar decompô-la. Essa é, então, a diferença entre a linha de uma só dimensão e a superfície de duas dimensões: uma almeja chegar a algum lugar e a outra já está lá, mas pode mostrar como lá chegou. A diferença é de tempo, e envolve o presente, o passado e o futuro.

É óbvio que os dois tipos de leitura envolvem tempo, mas será o “mesmo” tempo? Aparentemente sim, já que podemos medir em minutos o tempo despendido nos dois tipos de leitura. Mas um simples fato nos detém. Como podemos explicar o fato de que a leitura de textos escritos usualmente demanda muito mais tempo do que a leitura de quadros? Será que a leitura de quadros é mais cansativa, a ponto de termos de interrompê-la? Ou será que as mensagens

transmitidas nos quadros são normalmente mais “curtas”? Ou não será então mais sensato dizer que os dois tempos aí envolvidos são diferentes, e que a mensuração em minutos não consegue demonstrar essa particularidade? Se aceitarmos isso, poderemos dizer que a leitura de imagens é mais rápida porque o tempo necessário para que suas mensagens sejam recebidas é mais denso. Ela se abre em menos tempo. Se denominarmos o tempo envolvido na leitura de linhas escritas de “tempo histórico”, devemos designar o tempo envolvido na leitura de quadros com um nome diferente. Porque “história” significa tentar chegar a algum lugar, mas ao observarmos pinturas não necessitamos ir a lugar algum. A prova disso é simples: demora muito mais tempo descrever por escrito o que alguém viu em uma pintura do que simplesmente vê-la.

Agora, a diferença entre os dois tipos de tempo torna-se muito mais virulenta se, em vez de compararmos a leitura de linhas à dos quadros, a compararmos à do cinema. Um filme, como se sabe, é uma seqüência linear de imagens. Mas enquanto “lemos” um filme nos esquecemos disso. De fato, temos de esquecê-lo se quisermos ler o filme. Mas, afinal, como o lemos? Essa questão é levantada por várias ciências e vem recebendo respostas fisiológicas, psicológicas e sociológicas bastante detalhadas. (Isso é importante, pois o conhecimento dessas respostas capacita os produtores de cinema e de TV a mudarem o conteúdo dos filmes e, por conseqüência, o comportamento daqueles que os assistem, isto é, os seres humanos.) Mas as respostas científicas falham ao mostrar, com sua “objetividade”, o aspecto existencial da leitura de filmes, que é o que importa em considerações como essa.

Pode-se dizer que os filmes são vistos como se fossem uma série de imagens em movimento. Mas essas imagens não são idênticas àquelas que fisicamente compõem o filme, aos fotogramas que compõem sua fita. Elas se parecem mais com imagens em movimento de cenas numa peça teatral, e essa é a razão pela qual freqüentemente se compara a leitura de filmes com a de peças representadas no palco, em vez de compará-la com a leitura de imagens. É errônea essa comparação, uma vez que o palco tem três dimensões e que podemos caminhar dentro dele; a tela de cinema é uma projeção bidimensional, e nunca poderemos adentrá-la. O teatro representa o mundo das coisas por meio das próprias coisas, e o filme representa o mundo das coisas por meio da projeção das coisas; a leitura de filmes se passa no plano da tela, como nas pinturas. (Embora se trate da leitura de “imagens falantes” – um problema que será abordado mais tarde.)

O modo como lemos os filmes pode ser mais bem descrito quando tentamos enumerar os vários níveis de tempo em que a leitura acontece. Há o tempo linear, em que os fotogramas das cenas se seguem uns aos outros. Há o tempo determinado para o movimento de cada fotograma. E também há o tempo que gastamos para captar cada imagem (que, apesar de mais curto, é similar ao tempo envolvido na leitura de pinturas). Há também o tempo referente à história que o filme está contando. E provavelmente existem outros níveis temporais ainda mais complexos. É muito fácil simplificar essa afirmação e dizer que a leitura de filmes é parecida com a leitura de linhas escritas, pelo fato de seguir também um texto (o primeiro nível temporal). Essa sim-

plificação é verdadeira no sentido de que tanto nos filmes como nos textos escritos recebemos a mensagem somente ao final de nossa leitura. Mas é falsa no sentido de que nos filmes, ao contrário do que acontece nos textos escritos e assim como acontece nas pinturas, podemos primeiro perceber cada cena e depois analisá-la. Isso significa que a leitura de filmes é algo que acontece no mesmo “tempo histórico” em que ocorre a leitura de linhas escritas, mas o tempo histórico em si acontece dentro da leitura dos filmes, em um novo e diferente nível. Podemos visualizar essa diferença facilmente. Ao lermos as linhas escritas, estamos seguindo, “historicamente”, pontos (conceitos). Ao lermos os filmes, estamos acompanhando, “historicamente”, superfícies dadas (imagens). A linha escrita é um projeto que se dirige para a primeira dimensão. O filme é um projeto que começa na segunda dimensão. Mas se entendermos “história” como um projeto em direção a alguma coisa, torna-se óbvio que, na leitura de textos, “história” significa algo bem diferente do que significa na leitura de filmes.

Essa mudança radical no significado da palavra “história” ainda não se tornou óbvia por uma razão muito simples. É porque não aprendemos ainda como ler filmes e programas de TV. Ainda os lemos como se fossem linhas escritas e falhamos na tentativa de captar a qualidade de superfície inerente a eles. Mas isso irá mudar num futuro muito próximo. É tecnicamente possível, mesmo agora, projetar filmes e programas de TV que permitam ao leitor controlar e manipular a seqüência das imagens e ainda sobrepor outras. A gravação de vídeos e os *slides* apontam claramente nesse sentido. O que significa que a “história” de

um filme será algo parcialmente manipulável pelo leitor até se tornar parcialmente reversível. Isso implica um sentido radicalmente novo para a expressão “liberdade histórica”, que significa, para aqueles que pensam em linhas escritas, a possibilidade de atuar sobre a história de dentro da história. E, para aqueles que pensam em filmes, significará a possibilidade de atuar sobre a história de fora dela. É assim porque aqueles que pensam em linhas escritas permanecem dentro da história, e aqueles que pensam em filmes olham para ela de fora.

As considerações anteriores não levaram em conta o fato de que os filmes são fotografias que “falam”. Isso é um problema. Em termos visuais, os filmes são superfícies, mas para o ouvido eles são espaciais. Nadamos no oceano de sons, e ele nos penetra enquanto nos confrontamos com o mundo das imagens, esse mundo que nos circunda. O termo “audiovisual” oculta isso. (Parece que Ortega,* entre outros, ignora essa diferença ao falar de nossa “circunstância”; e os visionários certamente vivem em um mundo diferente de onde estão aqueles que escutam vozes.) Podemos sentir fisicamente como o som, em filmes estereofônicos, introduz a terceira dimensão na tela. (Isso não tem nada a ver, de qualquer maneira, com possíveis e futuros filmes tridimensionais, pois eles não irão introduzir a terceira dimensão; eles vão “projetá-la”, assim como fazem as pinturas quando se emprega a perspectiva.) Essa terceira dimensão, que muda completamente o modo de ler a superfície dos filmes, é um desafio para aqueles que

* Refere-se ao filósofo espanhol José Ortega y Gasset (1883-1955).

pensam as superfícies, e somente o futuro poderá dizer se isso será resolvido.

→ Vamos resumir neste parágrafo o que procuramos dizer até aqui: até bem recentemente o pensamento oficial do Ocidente expressava-se muito mais por meio de linhas escritas do que de superfícies. Esse fato é importante. As linhas escritas impõem ao pensamento uma estrutura específica na medida em que representam o mundo por meio dos significados de uma seqüência de pontos. Isso implica um estar-no-mundo "histórico" para aqueles que escrevem e que lêem esses escritos. Paralelamente a esses escritos, sempre existiram superfícies que também representavam o mundo. Essas superfícies impõem uma estrutura muito diferente ao pensamento, ao representarem o mundo por meio de imagens estáticas. Isso implica uma maneira a-histórica de estar-no-mundo para aqueles que produzem e que lêem essas superfícies. Recentemente surgiram novos canais de articulação de pensamento (como filmes e TV), e o pensamento ocidental está aproveitando cada vez mais esses novos meios. Eles impõem ao pensamento uma estrutura radicalmente nova uma vez que representam o mundo por meio de imagens em movimento. Isso estabelece um estar-no-mundo pós-histórico para aqueles que produzem e usufruem desses novos meios. De certa forma pode-se dizer que esses novos canais incorporam as linhas escritas na tela, elevando o tempo histórico linear das linhas escritas ao nível da superfície.

Se isso for verdade, podemos admitir que atualmente o "pensamento-em-superfície" vem absorvendo o "pensamento-em-linha", ou pelo menos vem aprendendo como produzi-lo. E isso representa uma mudança radical no am-

biente, nos padrões de comportamento e em toda a estrutura de nossa civilização. Essa mudança na estrutura de nosso pensamento é um aspecto importante da crise atual. ←

[B] ADEQUAÇÃO DO "PENSAMENTO-EM-SUPERFÍCIE" À "COISA"

Vamos levantar aqui outro tipo de questão. Peguemos uma pedra, por exemplo. Qual é a relação daquela pedra lá fora (que me faz tropeçar) com sua fotografia, e qual a relação da pedra com a explicação mineralógica sobre ela? A resposta parece fácil. A fotografia representa a pedra na forma de imagem e a explicação a representa na forma de um discurso linear. Isso significa que posso imaginar a pedra se leio a fotografia, e posso concebê-la ao ler as linhas escritas da explanação. As fotografias e a explicação são mediações entre mim e a pedra; elas se colocam entre nós, e me apresentam à pedra. Mas posso também ir diretamente de encontro à pedra e tropeçar nela.

Até aqui tudo bem, mas todos sabemos desde a escola que o problema não é tão fácil. O melhor que podemos fazer é tentar esquecer tudo o que nos disseram sobre ele na escola. Pela seguinte razão: a epistemologia ocidental é baseada na premissa cartesiana de que pensar significa seguir a linha escrita, e isso não dá crédito à fotografia como uma maneira de pensar. Vamos então tentar esquecer que, de acordo com nossa escola, adequar o pensamento à coisa significa adequar o conceito à extensão. O problema de verdade e falsidade, de ficção e realidade, precisa agora ser reformulado à luz dos meios de comunicação de massa, a grande mídia, se quisermos evitar a esterilidade do academismo.

Mas o exemplo da pedra não é muito apropriado para nossa situação atual, uma vez que podemos andar até uma pedra, mas não podemos fazer nada parecido com isso em relação à maioria das coisas que nos determinam no presente. Não podemos fazer nada parecido com a maioria das coisas que ocorrem em explicações e também das coisas que acontecem em imagens. Tomemos como exemplos a informação genética, a guerra no Vietnã, as partículas alfa ou os seios da senhorita Bardot. Não temos uma experiência imediata com essas coisas, mas somos influenciados por elas. Não faz sentido perguntar, com relação a essas coisas, em que medida a explicação ou a imagem lhes são adequadas. Como não temos experiência imediata com elas, a mídia torna-se para nós a própria coisa. “Saber” é aprender a ler a mídia, nesses casos. Não importa se a “pedra” ou então a partícula alfa ou os seios da senhorita Brigitte Bardot estão “realmente” em algum lugar lá fora, ou se apenas aparecem na mídia: essas coisas são reais na medida em que determinam nossas vidas. E podemos afirmar isso de maneira ainda mais contundente. Sabemos que algumas das coisas que nos influenciam são deliberadamente produzidas pela mídia, como os discursos dos presidentes, os Jogos Olímpicos e os casamentos de celebridades. Que sentido faz perguntar se a mídia é um lugar adequado para essas coisas?

Podemos, contudo, voltar à pedra como um exemplo extremo, apesar de atípico, pois afinal de contas ainda temos alguma experiência imediata, embora ela esteja se tornando cada vez mais rara. (Vivemos de fato em um universo em expansão: a mídia nos oferece cada vez mais coisas que não podemos experimentar diretamente, e nos priva de outras

com as quais poderíamos ter contato.) Se nos ativermos à pedra com obstinação, podemos arriscar a seguinte afirmação: vivemos, falando de forma crua, em três reinos – o reino da experiência imediata (a pedra lá fora), o reino das imagens (a fotografia) e o reino dos conceitos (as explicações). (É possível que haja outros reinos, mas vamos deixá-los de lado.) Por conveniência, podemos denominar o primeiro reino de “o mundo dos fatos” e os outros dois de “o mundo da ficção”. E então nossa pergunta inicial pode ser colocada nos seguintes termos: como a ficção se relaciona com os fatos em nossa situação atual?

Uma coisa é óbvia: a ficção quase sempre finge representar os fatos, substituindo-os e apontando para eles. (Esse é o caso da pedra, sua fotografia e sua explicação mineralógica.) Como ela pode fazer isso? Por meio de símbolos. Símbolos são coisas que têm sido convencionalmente designadas como representativas de outras (seja essa convenção implícita e inconsciente ou explícita e consciente). As coisas que os símbolos representam são o seu significado. Temos então que perguntar como os vários símbolos do universo ficcional se relacionam com os seus significados. Isso eleva o nosso problema à estrutura da mídia. Se nos basearmos no que foi dito no primeiro parágrafo, podemos responder a pergunta da seguinte maneira: as linhas escritas relacionam seus símbolos a seus significados, ponto por ponto (elas “concebem” os fatos que significam), enquanto as superfícies os relacionam por meio de um contexto bidimensional (elas “imaginam” os fatos que significam) –, se é que elas significam mesmo fatos e não símbolos vazios. Nossa situação nos fornece, portanto, dois tipos de ficção:

a conceitual e a imagética; sua relação com o fato depende da estrutura do *medium*.

Para lermos um filme temos que assumir o ponto de vista que a tela nos impõe. Se não o fizermos, poderemos não ler nada. O ponto de vista é estabelecido a partir de uma poltrona no cinema. Se nos sentarmos nela, poderemos ler o que o filme quer dizer. Se nos recusarmos a nos sentar e aproximarmos-nos da tela, veremos pontos de luz destituídos de significado. Uma vez sentados na poltrona, não teremos problemas: “saberemos” o que o filme significa. Por outro lado, ao lermos um jornal, não precisamos aceitar o ponto de vista que tentam nos impor. Se soubermos o que a letra “a” significa, não importa o modo como a olhamos, ela sempre terá o mesmo significado. Mas não poderemos ler o jornal se não tivermos aprendido o significado dos símbolos ali impressos. Isso demonstra a diferença entre a estrutura dos códigos conceituais e imagéticos e suas respectivas decodificações. Códigos imagéticos (como filmes) dependem de pontos de vista predeterminados: são subjetivos. São baseados em convenções que não precisam ser aprendidas conscientemente: elas são inconscientes. Códigos conceituais (como alfabetos) independem de um ponto de vista predeterminado: são objetivos. São baseados em convenções que precisam ser aprendidas e aceitas conscientemente: são códigos conscientes. Portanto, a ficção imaginativa relaciona-se com os fatos de um modo subjetivo e inconsciente, e a ficção conceitual faz o mesmo de maneira objetiva e consciente.

Isso pode nos conduzir à seguinte interpretação: a ficção conceitual (“pensamento-em-linha”) é superior e posterior

à ficção imagética (“pensamento-em-superfície”) na medida em que torna objetivos e conscientes os fatos e eventos. De fato, esse tipo de interpretação dominou nossa civilização até recentemente e ainda explica nossa atitude hostil em relação à mídia de massa. Mas isso está errado, pela seguinte razão: ao traduzirmos uma imagem em conceito, decomponemos a imagem e a analisamos. Lançamos, por assim dizer, uma rede conceitual de pontos sobre a imagem e captamos somente aquele significado que não escapou por entre os intervalos daquela rede. O entendimento da ficção conceitual é, portanto, muito mais pobre do que o significado da ficção imagética, apesar de a primeira ser muito mais “clara e nítida”. Os fatos são representados pelo pensamento imagético de maneira mais completa, e são representados pelo pensamento conceitual de maneira mais clara. As mensagens da mídia imagética são mais ricas e as mensagens da mídia conceitual são mais nítidas.

Agora podemos entender melhor nossa situação atual no que tange aos fatos e à ficção. Nossa civilização coloca à nossa disposição dois tipos de mídia. Aquelas tidas como ficção linear (como livros e publicações científicas) e outras chamadas de ficção-em-superfície (como filmes, imagens de TV e ilustrações). O primeiro tipo de mídia pode fazer a interface entre nós e os fatos de maneira clara, objetiva, consciente, isto é, conceitual, apesar de ser relativamente restrito em sua mensagem. O segundo tipo pode fazer essa mediação de maneira ambivalente, subjetiva, inconsciente, ou seja, imagética, mas é relativamente rico na sua mensagem. Podemos participar dos dois tipos de mídia, mas o segundo tipo requer, para isso, que primeiramente apren-

116 damos a usar suas técnicas. Isso explica a divisão de nossa sociedade em uma cultura de massa (aqueles que participam quase exclusivamente da ficção-em-superfície) e uma cultura de elite (os que participam quase exclusivamente da ficção linear).

Para esses dois grupos, chegar até os fatos consiste num problema. No entanto, é um problema diferente para cada um deles. Para a elite, o problema é que quanto mais objetiva e clara se torna a ficção linear, mais pobre ela fica, uma vez que ameaça perder o contato com a realidade que pretende representar (o significado como um todo). As mensagens de ficção linear não conseguem mais ser satisfatoriamente adequadas à experiência imediata que ainda temos do mundo. Para a cultura de massa, o problema é que quanto mais tecnicamente perfeitas vão se tornando as imagens, tanto mais ricas elas ficam e melhor se deixam substituir pelos fatos que em sua origem deveriam representar. Em conseqüência, os fatos deixam de ser necessários, as imagens passam a se sustentar por si mesmas e então perdem o seu sentido original. As imagens não precisam mais se adequar à experiência imediata do mundo, e essa experiência é abandonada. Em outras palavras: o mundo da ficção linear, o mundo da elite, está mostrando cada vez mais seu caráter fictício, meramente conceitual; e o mundo da ficção-em-superfície, o mundo das massas, está mascarando cada vez melhor seu caráter fictício. Não podemos mais passar do pensamento conceitual para o fato por falta de adequação, e também não podemos passar do pensamento imagético para o fato por falta de um critério que nos possibilite distinguir entre o fato e a imagem. Perdemos o senso

de "realidade" nas duas situações, e nos tornamos alienados. (Por exemplo, não podemos mais dizer se a partícula alfa é um fato ou se os seios de Brigitte Bardot são "reais", mas podemos afirmar agora que essas questões têm pouquíssima importância.)

Pode-se perfeitamente pensar que essa nossa alienação nada mais é do que o sintoma de uma crise passageira. O que se passa atualmente talvez seja a tentativa de incorporação do pensamento linear ao pensamento-em-superfície, do conceito à imagem, da mídia de elite à mídia de massa. (É esse o argumento do primeiro parágrafo.) Se isso acontecesse, o pensamento imagético poderia se tornar objetivo, consciente e claro, além de permanecer rico e ainda fazer a mediação entre nós e os fatos de maneira muito mais efetiva do que foi possível até agora. Como isso pode acontecer?

117 Isso envolve o problema de tradução. Até agora a situação tem sido mais ou menos esta: o pensamento imagético era uma tradução do fato em imagem e o pensamento conceitual era uma tradução da imagem em conceito. No princípio era a pedra. Depois, a imagem da pedra. E, então, a explicação dessa imagem. No futuro a situação poderá ser a seguinte: o pensamento imagético será a tradução do conceito em imagem e o pensamento conceitual, a tradução da imagem em conceito. Nessa situação de retroalimentação (*feedback*) pode-se elaborar um modelo de pensamento que venha finalmente a se adequar a um fato. Primeiramente haverá uma imagem de alguma coisa. Depois, uma explicação dessa imagem. E, por fim, haverá uma imagem dessa explicação. Isso resultará no modelo de alguma coisa (uma

coisa que por sua vez tenha sido originalmente um conceito). Esse modelo poderá se aplicar a uma pedra (ou a algum outro fato, ou a nada). E assim um fato (ou nenhum fato) terá sido descoberto. Haveria, portanto, novamente um critério de distinção entre fato e ficção (modelos adequados ou inadequados), e assim se reconquistaria um senso de realidade.

O que foi dito agora não é uma especulação epistemológica ou ontológica (que poderia ser bastante problemática). É uma observação das tendências do momento. As ciências e outras articulações do pensamento linear, tais como a poesia, a literatura e a música, estão cada vez mais se apropriando de recursos do imagético pensamento-em-superfície, e assim o fazem por causa do avanço tecnológico da mídia de superfície (*surface media*). E essa mídia, incluindo pinturas e anúncios publicitários, está recorrendo cada vez mais aos recursos do pensamento linear. O que se diz aqui pode ser problemático teoricamente, embora já tenha sido colocado em prática.

Em suma, queremos dizer que o pensamento imagético está se tornando capaz de pensar conceitos. Ele é capaz de transformar o conceito em seu "objeto" e pode, portanto, tornar-se um metapensamento de um modo de pensar conceitual. Até então os conceitos eram passíveis de ser pensados somente por meio de outros conceitos, da reflexão. O pensamento reflexivo era o metapensamento do pensamento conceitual, e ele próprio era conceitual. Agora o pensamento imagético pode começar a pensar conceitos em forma de modelos de superfície (*surface models*). Talvez seja essa a razão por que a filosofia está morrendo. Ela pre-

tende ser o metapensamento dos conceitos. Agora o pensamento imagético pode tomar o seu lugar.

Sem dúvida, o que se apresentou é extremamente esquemático. A situação atual de nossa civilização é bem mais complexa. Por exemplo, há a tendência de o pensamento se voltar para a terceira dimensão. Certamente sempre existiu essa mídia tridimensional. As esculturas paleolíticas estão aí para prová-lo. Mas o que está acontecendo agora é muito diferente. Um programa audiovisual de TV que possa ser cheirado e que provoque sensações corpóreas não é uma escultura. Esse é um dos avanços do pensamento no sentido de representar os fatos de maneira sensorial, com resultados que ainda não podem ser previstos. Isso sem dúvida nos capacitará a pensar coisas que no momento ainda são impensáveis. E há com certeza outras tendências em nossa civilização que ainda não foram levadas em conta na previsão do futuro, mas servirão aos seus propósitos, isto é, para mostrar um aspecto de nossa crise e uma das possibilidades de superá-la.

Retomemos nosso argumento: atualmente dispomos de duas mídias entre nós e os fatos – a linear e a de superfície. Os meios lineares estão se tornando mais e mais abstratos e perdendo o sentido. Os de superfície vêm cobrindo os fatos de maneira cada vez mais perfeita e, portanto, também estão perdendo o sentido. Mas esses dois tipos de mídia podem se unir numa relação criativa. Deverão surgir, assim, novos tipos de mídia, o que tornará possível que se descubram os fatos novamente, abrindo novos campos para um novo tipo de pensamento, com sua própria lógica e seus próprios tipos de símbolos codificados. Em resumo:

a síntese da mídia linear com a de superfície pode resultar numa nova civilização.

[C] RUMO A UM FUTURO PÓS-HISTÓRICO

Podemos nos perguntar como será esse novo tipo de civilização. Se examinarmos a sociedade atual do ponto de vista histórico, ela parecerá inicialmente o resultado de um desenvolvimento do pensamento, que parte da imaginação em direção ao conceito. (Primeiro ocorreram as pinturas rupestres e as Vênus de Willendorf, depois então surgiram os alfabetos e outros códigos lineares, como, por exemplo, o Fortran.) Mas esse ponto de vista histórico começa a nos ser inadequado, pois os atuais meios imagéticos (filmes, TV, *slides* etc.) são obviamente desenvolvimentos do pensamento conceitual, nos dois sentidos: porque resultam da ciência – que é conceitual – e porque avançam ao longo de linhas discursivas, que também são conceituais. (Uma Vênus de Willendorf pode nos contar uma história, mas um filme conta a sua história por meio de uma linha, um enredo, portanto o faz historicamente.) Precisamos, então, retificar nossa explicação sobre a civilização contemporânea. Ela não parece ser o resultado de um desenvolvimento linear que se origina de uma imagem e vai até um conceito; parece mais o resultado de um tipo de espiral que vai da imagem, passando pelo conceito, à imagem.

Isso pode ser afirmado do seguinte modo: quando o homem se assumiu como sujeito do mundo, quando recuou um pouco para poder pensar sobre ele, isto é, quando se tornou homem, assim o fez graças à sua curiosa capacidade

de imaginar esse mundo. Assim criou um mundo de imagens que fizessem a mediação entre ele e o mundo dos fatos, com os quais estava perdendo contato à medida que retrocedia para observá-los. Mais tarde ele aprendeu a lidar com esse seu universo imagético graças a outra capacidade humana – a capacidade de conceber. Ao pensar por meio de conceitos, o homem tornou-se não somente o sujeito de um mundo objetivado de fatos, mas também de um mundo objetivado de imagens. O homem está agora começando a aprender a lidar com esse seu mundo conceitual, ao recorrer novamente à sua capacidade imaginativa. Mediante a imaginação ele começa a objetivar seus conceitos e, conseqüentemente, a libertar-se deles. Em sua primeira posição, o homem encontra-se em meio a imagens estáticas (os mitos). Em uma segunda posição, coloca-se entre conceitos lineares progressivos (a história). Em uma terceira posição, ele se vê em meio a imagens que ordenam conceitos (o formalismo). Mas essa terceira posição implica um estar-no-mundo tão radicalmente novo que se torna difícil compreender seus múltiplos impactos. Vamos tentar encontrar um modelo para isso.

Pensemos no teatro, por exemplo. A posição mítica corresponderia àquela assumida pelo dançarino que representa uma cena sagrada. A posição histórica, àquela assumida por um ator numa peça. A posição formalística corresponderia possivelmente àquela assumida pelo autor de uma peça. O dançarino sabe que está atuando, sabe que o que está fazendo é algo simbólico. Ele aceita isso como algo imposto pela realidade que está representando. Se agisse diferentemente, estaria traindo a realidade, estaria pecando. Pecar é

a sua liberdade. O ator sabe que está atuando e sabe também que a qualidade simbólica de sua atuação é uma convenção teatral. Portanto, ele pode interpretar essa convenção de várias maneiras, e assim mudá-la. Essa é a sua liberdade, a liberdade histórica, no sentido estrito do termo. O autor sabe que está propondo uma convenção dentro dos limites impostos a ele pelo meio teatral, e ele tenta dar significado àquilo que convencionou. Essa é a sua liberdade, a liberdade formal. Do ponto de vista do dançarino, o ator é um pecador e o autor é um demônio. Do ponto de vista do ator, o dançarino é um ator inconsciente e o autor, uma autoridade. Já para o autor, o dançarino é uma marionete e o ator, uma ferramenta com a qual ele (o autor) aprende continuamente.

Mas o modelo teatral não é muito bom. Não mostra muito bem a terceira posição, já que ela não existe propriamente no teatro; é muito recente. Vamos então buscar outro modelo que a revele mais claramente: o papel de um espectador de TV num futuro próximo. Ele terá à sua disposição um videocassete com fitas de vários programas. Estará apto a mesclá-los e a compor, assim, seu próprio programa. Mas poderá fazer ainda mais: filmar seu programa e outros na seqüência, inclusive filmar a si mesmo, registrar isso numa fita e depois passar o resultado na tela de sua TV. Ele se verá, portanto, em seu programa. Isso significa que o programa terá o começo, o meio e o fim que o consumidor quiser (dentro das limitações do seu videocassete), e significa também que ele poderá desempenhar o papel que quiser. Esse é um exemplo melhor para a situação formal do que o autor de teatro.

Esse modelo mostra mais claramente a diferença entre o estar-no-mundo histórico e formalístico. O espectador é determinado pela história (pelo videocassete) e ainda atua na história (ao aparecer ele mesmo na tela). No entanto, está além da história no sentido de que compõe o processo histórico e na medida em que assume o papel que quiser dentro do processo histórico. Isso pode ser afirmado de maneira mais decisiva: embora ele atue na história e seja determinado por ela, já não está mais interessado na história como tal, mas na possibilidade de combinar várias histórias. Isso significa que para ele a história não é mais um drama (como o é para a posição histórica), mas apenas um jogo.

Essa diferença entre as duas posições é basicamente temporal. A posição histórica encontra-se no tempo histórico, no processo. A posição formalística encontra-se naquele tipo de tempo em que os processos são vistos como formas. Para a posição histórica, os processos são o método pelo qual as coisas acontecem; para a posição formalística, os processos são um modo de olhar as coisas. Outra maneira de olhar as coisas, do ponto de vista formalístico, é encarar os processos como dimensões das coisas. O primeiro método de olhar as coisas as decompõe em fases (é um método diacrônico). O segundo método reúne fases e formas (é um método sincrônico). Para a posição formalística, a questão de os processos serem fatos ou não depende da perspectiva de quem está vendo as coisas.

O que é, portanto, aporia para a posição histórica (matéria-energia, evolução-informação, entropia-neguentropia, positivo-negativo etc.) é complementar para a posição formalística. E isso significa que o conflito histórico, incluindo

guerras e revoluções, não parece propriamente um conflito do ponto de vista formalístico, mas jogadas complementares em um jogo. Daí por que o ponto de vista formalístico é freqüentemente qualificado de inumano por aqueles que ocupam a posição histórica. E é de fato inumano, pois é característico de um novo tipo de homem, que não é reconhecido como tal pelo antigo homem.

124 Mas há um problema agora. Tudo o que se falou aqui a respeito da terceira posição foi feito por meio de linhas escritas, e é portanto produto de um pensamento conceitual. Mas se o argumento estava certo, mesmo que parcialmente, a terceira posição não pode ser concebida; ela precisa ser imaginada com esse novo tipo de imaginação que está sendo formado. Este ensaio, portanto, só pode ser sugestivo. Por outro lado, continua sendo verdade que poderemos nos tornar vítimas de uma nova forma de barbárie – a imaginação confusa –, a não ser que tentemos incorporar o conceito à imagem. Esse é um tipo de justificativa, apesar de tudo, para o presente ensaio. Eis o fato: a terceira posição está sendo tomada agora, independentemente de podermos concebê-la ou não, e ela irá com certeza superar a posição histórica.

Vamos recapitular nosso argumento na tentativa de dizer como poderá ser a nova civilização. Temos duas alternativas. A primeira possibilidade é a de o pensamento imagético não ser bem-sucedido ao incorporar o pensamento conceitual. Isso conduzirá a uma despolitização generalizada, a uma desativação e alienação da espécie humana, à vitória da sociedade de consumo e ao totalitarismo da mídia de massa. Parecerá muito com a atual cultura de massa, até

125 mais, inclusive, e a cultura da elite desaparecerá para sempre. E esse é o fim da história em qualquer sentido significativo que esse termo possa ter. A segunda possibilidade é a de o pensamento imagético ser bem-sucedido ao incorporar o conceitual. Isso levará a novos tipos de comunicação, nos quais o homem assumirá conscientemente a posição formalística. A ciência não será mais meramente discursiva e conceitual, mas recorrerá a modelos imagéticos. A arte não trabalhará mais com coisas materiais (*“oeuvres”*), ela proporá modelos. Os políticos não lutarão mais pela observância de valores, eles irão elaborar hierarquias manipuláveis de modelos de comportamento. E isso significa, em resumo, que um novo senso de realidade se pronunciará, dentro do clima existencial de uma nova religiosidade.

Tudo isso é utópico. Mas não é fantástico. Aquele que olha a cena atual poderá achar tudo isso lá, na forma de linhas e superfícies já em funcionamento. O tipo de futuro pós-histórico que existirá dependerá muito de cada um de nós.

O objetivo deste trabalho é mostrar que a revolução no mundo da comunicação (cujas testemunhas e vítimas somos nós) influencia nossa vida com mais intensidade do que tendemos habitualmente a aceitar. Na verdade, temos consciência dos efeitos, por exemplo, da televisão, das propagandas ou do cinema. O que pensamos aqui, no entanto, é algo ainda mais radical. Buscaremos mostrar que o significado geral do mundo e da vida em si mudou sob o impacto da revolução na comunicação. Essa afirmação, sem exageros, é ousada, mas apesar disso será apresentada aqui. E para isso vamos nos concentrar em um aspecto isolado dessa revolução – a saber, nos códigos – com a esperança de que isso seja suficiente para transmitir a radicalidade da presente renovação.

Se compararmos nossa situação atual com aquela que existia pouco antes da Segunda Guerra Mundial, ficaremos impressionados com a relativa ausência de cores no período anterior à guerra. A arquitetura e o maquinário, os livros e as ferramentas, as roupas e os alimentos eram predominantemente cinzentos. (A propósito, um dos motivos que impressionavam os visitantes que retornavam dos países

socialistas era seu aspecto monocromático: nossa explosão de cores não aconteceu por lá.) Nosso entorno é repleto de cores que atraem a atenção dia e noite, em lugares públicos e privados, de forma berrante ou amena. Nossas meias e pijamas, conservas e garrafas, exposições e publicidade, livros e mapas, bebidas e *ice-creams*, filmes e televisão, tudo encontra-se em tecnicolor. Evidentemente não se trata de um mero fenômeno estético, de um novo “estilo artístico”. Essa explosão de cores *significa* algo. O sinal vermelho quer dizer “*stop!*”, e o verde berrante das ervilhas significa “*compre-me!*”. Somos envolvidos por cores dotadas de significados; somos programados por cores, que são um aspecto do mundo codificado em que vivemos.

As cores são o modo como as superfícies aparecem para nós. Quando uma parte importante das mensagens que nos programam hoje em dia chega em cores, significa que as superfícies se tornaram importantes portadores de mensagens. Paredes, telas, superfícies de papel, plástico, alumínio, vidro, material de tecelagem etc. se transformaram em “meios” importantes. A situação no período anterior à guerra era relativamente cinzenta, pois naquela época as superfícies para a comunicação não desempenhavam um papel tão importante. Predominavam as linhas: letras e números ordenados em seqüência. O significado de tais símbolos independe de cores: um “A” vermelho e um “A” preto têm o mesmo som, e se este texto tivesse sido impresso em amarelo, teria o mesmo sentido. Conseqüentemente, a presente explosão de cores indica um aumento da importância dos códigos bidimensionais. Ou o inverso: os códigos unidimensionais, como o alfabeto, tendem atualmente a perder importância.

O fato de a humanidade ser programada por superfícies (imagens) pode ser considerado, no entanto, não como uma novidade revolucionária. Pelo contrário: parece tratar-se de uma volta a um estado normal. Antes da invenção da escrita, as imagens eram meios decisivos de comunicação. Como os códigos em geral são efêmeros (como, por exemplo, a língua falada, os gestos, os cantos), somos levados a decifrar sobretudo o significado das imagens, nas quais o homem, de Lascaux às plaquetas mesopotâmicas, inscrevia suas ações e seus infortúnios. E, mesmo depois da invenção da escrita, os códigos de superfície, como afrescos e mosaicos, tapetes e vitrais de igrejas, continuavam desempenhando um papel importante. Somente após a invenção da imprensa é que o alfabeto começou efetivamente a se impor. Por isso a Idade Média (e inclusive a Renascença) nos parece tão colorida se comparada à Idade Moderna. Nesse sentido, nossa situação pode ser interpretada como um retorno à Idade Média, ou seja, como uma “*volta avant la lettre*”.

Não é uma idéia feliz, no entanto, quereremos entender nossa atual situação como um retorno ao analfabetismo. As imagens que nos programam não são do mesmo tipo que aquelas anteriores à invenção da imprensa. Programas de televisão são coisas bem distintas dos vitrais de igrejas góticas, e a superfície de uma lata de sopa é algo diverso da superfície de uma tela renascentista. A diferença, em poucas palavras, é a seguinte: imagens pré-modernas são produtos de artífices (“obras de arte”), obras pós-modernas são produtos da tecnologia. Por trás das imagens que nos programam pode-se constatar uma teoria científica, mas não se pode dizer o mesmo das imagens pré-modernas. O

homem pré-moderno vivia num outro universo imagético, que tentava interpretar o “mundo”. Nós vivemos em um mundo imagético que interpreta as teorias referentes ao “mundo”. Essa é uma nova situação, mais revolucionária.

Para resumir isso, faremos uma pequena digressão sobre os códigos: um código é um sistema de símbolos. Seu objetivo é possibilitar a comunicação entre os homens. Como os símbolos são fenômenos que substituem (“significam”) outros fenômenos, a comunicação é, portanto, uma substituição: ela substitui a vivência daquilo a que se refere. Os homens têm de se entender mutuamente por meio dos códigos, pois perderam o contato direto com o significado dos símbolos. O homem é um animal “alienado” (*verfremdet*), e vê-se obrigado a criar símbolos e a ordená-los em códigos, caso queira transpor o abismo que há entre ele e o “mundo”. Ele precisa “mediar” (*vermitteln*), precisa dar um sentido ao “mundo”.

Onde quer que se descubram códigos, pode-se deduzir algo sobre a humanidade. Os círculos construídos com pedras e ossos de ursos, que rodeavam os esqueletos de antropóides africanos mortos há 2 milhões de anos, permitem que consideremos esses antropóides como homens. Pois esses círculos são códigos, os ossos e as pedras são símbolos, e o antropóide era um homem porque estava “alienado”, louco para poder dar um sentido ao mundo. Embora tenhamos perdido a chave desses códigos (não sabemos o que esses círculos significam), sabemos que se trata de códigos: reconhecemos neles o propósito de dar sentido (o “artifício”).


Códigos mais recentes (como, por exemplo, as inscrições nas cavernas) permitem melhor decodificação. (Pois nós uti-

lizamos códigos similares.) Sabemos que as pinturas em Lascaux e em Altamira significam cenas de caça. Códigos que existem a partir de símbolos bidimensionais, como é o caso em Lascaux, significam o “mundo”, na medida em que reduzem as circunstâncias quadridimensionais de tempo-espaço a cenas, na medida em que eles “imaginam”. “Imaginação” significa, de maneira exata, a capacidade de resumir o mundo das circunstâncias em cenas, e vice-versa, de decodificar as cenas como substituição das circunstâncias. Fazer “mapas” e lê-los. Inclusive “mapas” de circunstâncias desejadas, como uma caçada futura (Lascaux), por exemplo, ou projetos de equipamentos eletrônicos (“blueprints”).



O caráter cênico dos códigos bidimensionais tem como consequência um modo de vida específico das sociedades por eles programadas. Eles podem ser denominados de “forma mágica da existência” (*magische Daseinsform*). Uma imagem é uma superfície cujo significado pode ser abarcado num lance de olhar: ela “sincroniza” a circunstância que indica como cena. Mas, depois de um olhar abrangente, os olhos percorrem a imagem analisando-a, a fim de acolher efetivamente seu significado; eles devem “diacronizar a sincronicidade”. Por exemplo, num primeiro olhar fica claro que a cena abaixo significa uma circunstância do tipo “passeio”. Mas somente após a diacronização da sincronicidade é que se reconhece que o Sol, duas pessoas e um cachorro estão implicados nesse passeio.



Para os homens que estão programados pelas imagens, o tempo flui no mundo assim como os olhos que percorrem a imagem: ele diacroniza, ordena as coisas em situações. É o tempo do retorno, de dia e noite e dia, de semente e colheita e semente, de nascimento e morte e renascimento, e a magia é aquela técnica introduzida para uma determinada experiência temporal. Ela ordena as coisas do modo como elas devem se comportar dentro do circuito do tempo. E o mundo desse modo codificado, o mundo das imagens, o “mundo imaginário”, programou e elaborou a forma de existência (*Daseinsform*) de nossos antepassados durante inúmeros milhares de anos: para eles o “mundo” era um amontoado de cenas que exigiam um comportamento mágico.

E isso resultou numa mudança radical, numa revolução com conseqüências tão fortes a ponto de nos deixar sem fôlego quando consideramos o acontecimento, mesmo depois de 6 mil anos transcorridos. Pode-se ilustrar esse evento do modo como pode ser visto nas plaquetas mesopotâmicas “cuneiformes”, da seguinte maneira: . A invenção da escrita deve-se, em primeiro lugar, não à invenção de novos símbolos, mas ao desenrolar da imagem em linhas (*Zeilen*). Dizemos que com esse acontecimento encerrou-se a pré-história e começou a história no sentido verdadeiro. Mas nem sempre estamos conscientes de que aí está implícito aquele passo que retorna à imagem e segue em direção ao nada (*gähnendes Nichts*), o que possibilita que a imagem seja desenrolada como uma linha.

A linha que está na ilustração acima arranca as coisas da cena para ordená-las novamente, ou seja, para contá-las, calculá-las. Ela desenrola a cena e a transforma em uma

narrativa. Ela “explica” a cena na medida em que enumera clara e distintamente (*clara et distincta perceptio*) cada símbolo isolado. Por isso a linha (o “texto”) significa não a circunstância diretamente mas a cena da imagem, que, por sua vez, significa a “circunstância concreta”. Os textos são um desenvolvimento das imagens e seus símbolos não indicam algo diretamente concreto, mas sim imagens. São “conceitos” que significam “idéias”. Por exemplo, “” significa, no texto acima, não diretamente a vivência concreta “Sol”, mas “” na imagem, que por sua vez significa “Sol”. Os textos, com relação às imagens, estão a um passo mais afastado da vivência concreta, e “conceber” é um sintoma mais distanciado do que “imaginar”.

Quando se quer decifrar (“ler”) um texto (como, por exemplo, o da ilustração acima), os olhos têm de deslizar ao longo da linha. Somente ao final da linha é que se recebe a mensagem, e é preciso tentar resumi-la, sintetizá-la. Códigos lineares exigem uma sincronização de sua diacronia. Exigem uma recepção mais avançada. E isso tem como efeito uma nova experiência temporal, a saber, a experiência de um tempo linear, de uma corrente do irrevogável progresso, da dramática irrepetibilidade, do projeto, em suma, da história. Com a invenção da escrita começa a história, não porque a escrita grava os processos, mas porque ela transforma as cenas em processos: ela produz a consciência histórica.

Essa consciência não venceu imediatamente a consciência mágica, mas a superou lentamente e com dificuldade. A dialética entre superfície e linha, entre imagem e conceito, começou como uma luta, e somente mais tarde é que os textos absorveram as imagens. A filosofia grega e a profecia

judaica são desafios de luta dos textos contra as imagens: Platão, por exemplo, desprezou a pintura, e os profetas bradaram contra a idolatria (*Bildermachen*). Somente no decorrer dos séculos é que os textos começaram a programar a sociedade, e a consciência histórica, ao longo da Antigüidade e da Idade Média, permaneceu como característica de uma elite de literatos. A massa continuou sendo programada por imagens, apesar de serem imagens infectadas por textos, e persistiu na consciência mágica, continuou "pagã".

134 → A invenção da tipografia reduziu os custos dos manuscritos e possibilitou a uma burguesia em ascensão se inserir na consciência histórica da elite. E a Revolução Industrial, que arrancou a população "pagã" das pequenas aldeias, de sua existência mágica, para concentrá-la como massa em volta das máquinas, programou essa massa com códigos lineares, graças à imprensa e à escola primária. O nível de consciência histórica torna-se universal no decorrer do século XIX, nos chamados países "desenvolvidos", pois esse é o momento em que o alfabeto começa a funcionar efetivamente como código universal. Se considerarmos o pensamento científico, por exemplo, como a expressão mais elevada da consciência histórica (por ele elevar a método a estrutura lógica e processual dos textos lineares), poderemos então dizer que a vitória dos textos sobre as imagens, da ciência sobre a magia, é um acontecimento do passado recente, que está longe ainda de poder ser considerado algo garantido e seguro. ←

Caso o primeiro parágrafo deste texto esteja correto, o que se deve constatar, ao contrário, é uma volatilização da consciência histórica. A experiência temporal, que é enten-

→ dida juntamente com as categorias da história, ou seja, como algo irreversível, progressivo e dramático, deixa de existir para a massa, para o povo, para quem os códigos de superfície prevalecem, para quem as imagens substituem os textos alfabéticos/O mundo codificado em que vivemos não mais significa processos, vir-a-ser; ele não conta histórias, e viver nele não significa agir. O fato de ele não significar mais isso é chamado de "crise dos valores". Pois nós ainda continuamos a ser programados por textos, ou seja, para a história, para a ciência, para o engajamento político, para a "arte": para uma existência dramática. Nós "lemos" o mundo (por exemplo, lógica e matematicamente). Mas a nova geração, que é programada por imagens eletrônicas, não compartilha dos nossos "valores". E ainda não sabemos os significados programados pelas imagens eletrônicas que nos circundam. / ←

→ Essa nossa ignorância quanto aos novos códigos não é surpreendente/Levou séculos, depois da invenção da escrita, para que os escritores aprendessem que escrever significava narrar. Inicialmente eles apenas contavam e descreviam cenas. Também vai demorar bastante até que aprendamos as virtualidades dos códigos eletrônicos: até que aprendamos o que significa fotografar, filmar, fazer vídeos ou programação analógica. Por enquanto contamos apenas as histórias de TV. Mas essas histórias já têm um clima pós-histórico. Vai demorar muito para que comecemos a lutar por uma consciência pós-histórica; no entanto, é visível que está na nossa vez de dar um passo decisivo de retorno dos textos em direção ao nada./Um passo que lembre a ousadia dos escritores de caracteres cuneiformes da Mesopotâmia. ←

da escrita a imagem

A escrita é um passo de regresso às imagens (*ein Schritt zurück von Bildern*), pois ela permite que as analisemos. Com esse passo, perdeu-se a “fé nas imagens”, a magia, e alcançou-se um nível de consciência que mais tarde conduziu à ciência e à tecnologia. Os códigos eletrônicos são um passo de volta aos textos, pois eles permitem que as imagens sejam compreendidas. Uma fotografia não é a imagem de uma circunstância (assim como a imagem tradicional o é), mas é a imagem de uma série de conceitos que o fotógrafo tem com relação a uma cena. A câmera não pode existir sem textos (por exemplo, as teorias químicas), e o fotógrafo também precisa primeiro imaginar, depois conceber, para, por fim, poder “imaginar tecnicamente”. Com a volta dos textos para a imagem eletrônica, um novo grau de distanciamento foi alcançado: perdeu-se a “crença nos textos” (nas explicações, nas teorias, nas ideologias), pois eles, assim como as imagens, podem ser reconhecidos como “mediação”. ←

Isso é o que consideramos como “crise dos valores”: o fato de termos retornado do mundo linear das explicações para o mundo tecno-imaginário dos “modelos”. Não é o fato de as imagens eletrônicas se movimentarem, nem o de serem “audiovisuais”, nem o fato de irradiarem nos raios catódicos que determina sua novidade revolucionária, mas o fato de que são “modelos”, isto é, significam conceitos. Um programa de TV não é uma cena de uma circunstância, mas um “modelo”, a saber, uma imagem de um conceito de uma cena. Isso é uma “crise” porque, com a superação dos textos, os antigos programas (por exemplo, a política, a filosofia, a ciência) serão anulados, sem que sejam substituídos por novos programas.

Non há paralelos no passado que nos permitam aprender o uso dos códigos tecnológicos, como eles se manifestam, por exemplo, numa explosão de cores. Mas devemos aprendê-lo, senão seremos condenados a prolongar uma existência sem sentido em um mundo que se tornou codificado pela imaginação tecnológica. A decadência e a queda do alfabeto significam o fim da história, no sentido estrito da palavra. O presente trabalho levanta a questão do começo do novo.

é o fim da história
como algo narrativo